

Vier Biedermeierlandschaften aus Oberhessen

Die Betrachtung eines Werkes der bildenden Kunst läßt sich nicht isolieren. Sie wird sich nicht nur zu richten haben auf das Kunstwerk als einzelnes und allgemeines, auf seine Eigengesetzlichkeit oder auf den Künstler als Individuum, als schöpferische Persönlichkeit, — sie wird versuchen müssen, beide in Beziehung zu bringen. Aber auch das reicht nicht aus, sie muß Kunstwerk und Künstler hineinstellen in ein größeres Ganzes. Sie wird ihnen den Ort zuweisen müssen in der Entwicklung der Stile, innerhalb der Morphologie der künstlerischen Formen und Inhalte.

Aber noch über diese vertikale Fixierung, über die Bestimmung des Standortes innerhalb der historischen künstlerischen Kontinuität hinaus, werden Werk und Urheber in Relation gesetzt werden müssen zu der Gesamtheit der in der Entstehungsperiode auf allen Lebensgebieten wirkenden Kräfte. Das Kunstwerk kann seine Epoche unterstreichen, in seltenen Fällen sogar mit epochenbildend sein. Es kann sie widerspiegeln, selbst dann, wenn es Widerstand leistet. Immer aber wird es irgendwie und irgendwo zeitgebunden bleiben — auch in den Fällen, wo es über seine Zeit hinausgewachsen ist zu einer länger dauernden Gültigkeit.

Es soll nun hier versucht werden, an einigen anspruchslosen Arbeiten aus einer deutlich geprägten Epoche einer noch nicht sehr lange zurückliegenden Vergangenheit diese mehrfache Abhängigkeit des Kunstwerks aufzuzeigen: Die Gebundenheit an den historischen Ort der Stilentwicklung, die epochale Gebundenheit an die geistige und politische Welt der Entstehungszeit, soweit wie möglich aber sollen die Arbeiten auch ihren Ort finden in der persönlichen Entwicklung des Künstlers.

Gerade Anfängerarbeiten, wie wir sie hier — mindestens zum Teil — vor uns haben, können sehr aufschlußreich sein. Denn sie sind noch stärker allen Einflüssen von außen her geöffnet als reife Werke, in denen sich der persönliche Stil des Künstlers ausformt. Das junge Talent hat noch nicht seine Entscheidungen getroffen. Das tastende Suchen des Anfängers, sein Eklektizismus, das Ausprobieren verschiedener handwerklicher Möglichkeiten, der Einfluß seiner Lehrer und Vorbilder können besondere Einblicke gewähren in die Vielfalt der Strömungen einer Zeit, aber auch in ihr Spezifisches.

Die Epoche, um die es hier geht, ist das deutsche Biedermeier, zeitlich ungefähr umgrenzt durch die Jahre 1820 und 1850.

Die politische Situation in Deutschland ist damals bestimmt durch den Gedanken der Neuordnung des gesamten Lebens nach den Jahrzehnten der Unruhe, den Kriegen der Französischen Revolution

und Napoleons. Aber an der Vorstellung dieser politischen Ordnung scheiden sich die Geister. Im Hintergrund steht dabei die Frage der Bewertung des Ideengutes der Französischen Revolution.

Die Staatsmänner des Wiener Kongresses sehen in dieser Revolution nur die Negation des eigenen Ordnungsprinzips. Mit einem verspäteten Gottesgnadentum, mit den Formen eines patriarchalischen, christlichen Absolutismus, versuchen sie den Status quo zu stabilisieren. Doch die Zeit ist bereits weithin über diesen verjäherten Ordnungsgedanken hinausgewachsen, der Geschehenes durch den Spruch der Macht ungeschehen machen möchte. Die meisten Völker Europas, vor allem im Westen, sind sich ihrer politischen Dynamik bewußt geworden. Aus dem ideologischen Erbgut der Revolution haben sie den Freiheitsgedanken sich zu eigen gemacht. Über die Staatsgrenzen hinweg fordern diese Völker nationale Einigung und „tätige und verantwortliche Teilnahme des Volkes an der Gestaltung seines staatlichen Lebens“.

Mit harter Hand versuchen die absolutistischen Minister — vor allem Metternich — diese Entwicklung aufzuhalten. Die Folge davon sind revolutionäre Unruhen, die in vielen Ländern Europas aufflammen und die erste Jahrhunderthälfte erschüttern. Die Impulse dazu gehen von Frankreich aus. In Deutschland ist die Bevölkerung nur zum Teil von dieser neuen Bewegung ergriffen. Die Gründe dafür sind mannigfacher Art. Die wirtschaftlichen und soziologischen Gegebenheiten im damaligen Deutschland spielen dabei ebenso eine Rolle wie die historischen Erfahrungen der damals lebenden Generation und der Stand ihres politischen Bewußtseins.

Intellektuelle und besitzende Kreise des Bürgertums hatten die Führung innerhalb der liberalen Bewegung, die Jugend der Universitäten bildete den ersten Sturmtrupp. Aber bereits 1819 ist im Gebiet des Deutschen Bundes der liberale Aktivismus — vor allem der der Jugend — zunächst in den Untergrund gedrängt worden. Das Wirken in die Breite blieb ihm auch in der Folge weithin versagt. Von Anfang an fehlte vielerorts der Rückhalt im Volk. Das Gebiet des Deutschen Bundes ist noch überwiegend ein Agrarland. Wenn es auch da und dort aus materieller Not zu Bauernaufständen kam, so brannte das Feuer doch schnell aus, die revolutionäre Idee hatte zu wenig politische Kraft. In ihrer Mehrzahl verharrte die Landbevölkerung in den übernommenen Vorstellungen einer übergeordneten Autorität. Nach wie vor war in den deutschen Ländern der Adel ein bestimmender Faktor, im Großgrundbesitz, im Heer und in der Verwaltung.

Dazu kam die regionale Beschränkung der politischen Aktivität. Nur der deutsche Westen, Teile des Südens und außerdem einige größere Städte waren in entscheidendem Maße von der neuen Bewegung ergriffen. Nur in sehr begrenzten Teilen des Deutschen Bundes, vor allem im Rheinland und in Westfalen, hatte die beginnende Industrialisierung zur Bildung einer eigentlichen Fabrik-

arbeiterklasse geführt. Wenn es auch in Schlesien und Sachsen zu Aufständen kam, so fehlte ihnen der politische Charakter. Daher waren die Aussichten für das Gelingen einer Revolution auf deutschem Boden von vornherein nur gering. Einwirkungen von außen wie die französische Julirevolution führten zwar in einigen Kleinstaaten zu lokalen Erfolgen. Aber die achtundvierziger Revolution verlief sich, ohne entscheidende Veränderungen zu hinterlassen. Wiederum war die Mehrzahl der Bevölkerung, auch die der Bürger und Kleinbürger, abseits geblieben. Es ist fraglich, ob es den nationalen Idealisten der Paulskirche gelungen wäre, die Bauern und Arbeiter für sich zu gewinnen — falls man sich dazu entschlossen hätte, sie zum Widerstand aufzurufen.

Wenn Deutschland auch politisch keinen dauernden Beitrag zum neuen Werden der Epoche leisten konnte, so trat es dafür auf anderen Gebieten um so stärker hervor, in der Technik, der angewandten Naturwissenschaft und der industriellen Wirtschaft. Die geistesgeschichtliche Entwicklung kam ihm dabei entgegen. Die romantische Epoche wird endgültig überwunden, vielleicht am deutlichsten in der Philosophie, aber auch in Literatur und Kunst. Man wendet sich zum „Positiven“, zum Materiellen und Realen. Feuerbach, Hegel und Marx säkularisieren und politisieren die Philosophie. Neue bedeutende naturwissenschaftliche Entdeckungen werden gemacht, das moderne industrielle Unternehmertum baut die ersten großen Fabriken.

So sind auch in Deutschland auf verschiedenen Gebieten entscheidende Umwälzungen im Gange, aber sie liegen außerhalb der politischen Sphäre. Für das politische Handeln fehlt dem deutschen Biedermeier weithin der Boden.

In ihrer Mehrzahl war die deutsche Bevölkerung in dieser Zeit des politischen Pathos überdrüssig. Nach den Aufregungen der Kriegsjahrzehnte, nach der napoleonischen Herrschaft und den Freiheitskriegen war eine allgemeine Ermattung eingetreten. Man strebte nach Ruhe, nach Sicherheit, nach einer Ordnung, die man übersehen konnte, nach Bewahrung des „Bewährten“. Es war wohl nicht eine „Flucht in die Idylle“, keine innere Emigration infolge einer politischen Entwicklung, die man ablehnte — wie manche meinen. Man nahm eine seelische Rückzugsposition ein, man zog sich zurück aus dem kalten Wind der Geschichte in die Überschaubarkeit und Wärme des Herdes, der Familie, und einer freundlichen Natur. In diesem Rückgreifen nach dem Engen und Kleinen, nach dem Geordneten und klar Abgegrenzten, trafen sich — wenn auch in verschiedenen Ebenen — Regierende und Regierte, eine Ansicht, die auch Richard Hamann vertritt¹⁾. Man suchte und fand hier eine Art Halt in einer „verworrenen“ Zeit. Denn so empfand man — wie das in Jahrzehnten neuen Werdens häufig geschieht — die eigene Epoche.

¹⁾ Richard Hamann, Die deutsche Malerei vom 18. bis zum Beginn des 20. Jahrhunderts, 1925, S. 108.

Die Kunst des deutschen Biedermeier spiegelt die gleiche Haltung wider, wenn auch in verschiedenem Maße in den beiden Haupt-Kunstarten. In der Literatur stehen Mörikes „holdem Bescheiden“ und Stifters „sanftem Gesetz“ die politischen Aktivisten des „Jungen Deutschlands“ gegenüber. In der bildenden Kunst aber herrscht das Idyll allein. Was bedeutet es, wenn Rethel einmal in einigen Holzschnitten den revolutionären Kampf seiner Zeit aus der Distanz des Zuschauers symbolhaft stilisiert, wenn gleichzeitig der Franzose Daumier, ein Angehöriger der gleichen Generation, mit karrierendem Stift und bissiger Satire in das politische Geschehen selber eingreift?

Erstaunlich aber ist, wenn über die politische Abstinenz hinaus in der bildenden Kunst auch nur wenig von den anderen Spannungen der Epoche sichtbar und spürbar wird, von den neuen Erkenntnissen der Wissenschaft, von der Praxis der Technik und dem Leben der Wirtschaft. Aktivität und Dynamik jeder Art werden als störend empfunden. Das Dynamische wird sublimiert oder überdeckt, man pervertiert es lieber ins Kleine oder Kleinliche, als daß man ihm Zugeständnisse macht. Das Hochgefühl der Romantik wird ersetzt durch wohltemperierte Sentimentalität, Realismus wird zu pedantischer Gegenständlichkeit, Objektivität zu kühler Nüchternheit. Das Genie wird zum Talent. Dabei ist man sich aber insgeheim bewußt, daß das Idyll, das man zeigt, nur vordergründig ist.

Eine solche Epoche wie das deutsche Biedermeier war kein Nährboden für künstlerische Genies. Menzel, dessen Jugend in die Epoche fällt, konnte erst später zu sich selber finden. Die Maler und Zeichner, die Bildhauer des Biedermeier hatten auch nicht den Ehrgeiz, als Genies zu gelten. Sie versuchten ihrem Publikum — so wie sie auch für sich selber erstrebten und wie man es von ihnen verlangte — eine kleine Ersatzwelt zu schaffen, möglichst fern von den Aufregungen der Zeit.

Auch das deutsche Landschaftsgefühl der Epoche — als Teil ihres Lebensgefühls — fügt sich ein in diese Haltung. In Natur und Landschaft sucht der Künstler wie der Betrachter das Abgegrenzte und Vertraute. Man schaut sich die Natur sorgfältig an, in allen Einzelheiten, man fühlt sich wohl, wenn man in ihr die genaue kleine Ordnung zu entdecken meint, wie man sie in der eigenen Wohnung schätzt und pflegt, wenn sie die Ruhe und den Frieden vermittelt, die man sich selber wünscht. Für das Dämonische in der Natur, für das Erbarmungslose und Übermenschliche, hat man im allgemeinen wenig Interesse. Szenen wie der „Einschlagende Blitz“ von Karl Blechen werden als „romantisch“ empfunden — auch wenn da und dort noch ein Nachfahre sich ein ähnliches Thema wählt. Wenn man das Dämonische nicht übersehen kann, verdrängt man es oder idyllisiert es.

Von dieser Liebe für das Idyll, von dieser Eigenart des deutschen Biedermeier und seiner Menschen, wird man ausgehen müssen,

wenn man die stockfleckigen kleinen Stahlstichblätter betrachtet, die uns hier vorliegen. Kann man sich aber damit zufrieden geben? Läßt sich die Dynamik einer bewegten Zeit, die um das Neue ringt, so restlos aus dem Sichtbaren verdrängen? Oder scheint es nur so? Es ist nicht unwichtig, auch diese Frage hier zu untersuchen. Man wird versuchen müssen festzustellen, ob hinter der Fassade des wohlgeordneten kleinen Idylls, das so durchaus dem beliebten Idealtyp der Zeit entspricht, doch vielleicht etwas von dem Ungelösten und Drängenden der Epoche da ist, im Inhaltlichen wie im Formalen, und ob sich bereits Linien erkennen lassen, die über die Zeit in das Jahrhundert hineinführen.

Die Stiche sind enthalten in einer zweiteiligen Sammlung, die im Jahre 1843 in Darmstadt erschien. Sie trägt den Titel: „Das Großherzogthum Hessen in malerischen Original-Ansichten seiner interessantesten Gegenden, merkwürdigsten Städte, Badeorte, Kirchen, Burgen und sonstigen ausgezeichneten Baudenkmälern alter und neuer Zeit. Nach der Natur aufgenommen von verschiedenen Künstlern, und in Stahl gestochen von Joh. Poppel im Vereine mit den ausgezeichnetsten Stahlstechern unserer Zeit.“

Ein etwas umständlicher, aber genauer Titel! Doch man hatte Zeit, ihn zu lesen. Das Tempo war anders als heute. Die politische Situation der Zeit gab den Anlaß, sich auf eines der damaligen deutschen „Vaterländer“ zu beschränken. Die nüchterne Aufzählung der Motive, die Reihenfolge ihrer Nennung, ist ebenso aufschlußreich für die geistesgeschichtliche, soziologische und wirtschaftliche Situation wie für die Absatzmöglichkeiten. Städte und Badeorte stehen im Vordergrund, die Burgen erscheinen an der letzten Stelle des Titels. Romantik ist hier im Titel nicht sehr gefragt. Man nahm wohl an, daß die Mehrzahl der Interessenten nicht aus diesem Grunde zu der Sammlung griff. Dagegen wird betont, daß die Vorlagen nach der Natur aufgenommen wurden.

Die Sammlung besteht aus insgesamt 86 Stahlstichen. Zumeist sind sie jeder auf einem Blatt für sich reproduziert, in wenigen Fällen sind zwei auf einem Blatt vereinigt.

Zwei der Blätter sind — wie in der Unterschrift angegeben ist — nach Gemälden von H. Schilbach in Stahl gestochen. Die übrigen sind nach gezeichneten Vorlagen wiedergegeben. Als Urheber der Zeichnungen werden M. Bayrer, Julius und Ludwig Lange, L. Schneider, Chr. Schüler, C. Schweich, E. Willmann, G. und P. Weber u. a. m. genannt. Die vier hier zu behandelnden Arbeiten aus dem zweiten Teil, Provinz Oberhessen, mit 211 S. Text von Ph. Dieffenbach, geben folgende Motive wieder: „Ziegenberg“, „Schiffenberg bei Giessen“, „Badenburg bei Giessen“ und „Kirchberg und Stauffenberg bei Giessen“.

Nach der Unterschrift sind die beiden ersten gestochen nach Vorlagen von P. Weber, die beiden letzten nach solchen von G. Weber. Außer den genannten Blättern sind noch 22 andere —

sämtlich mit Motiven aus Oberhessen — mit P. Weber signiert, ein weiteres Blatt aus Oberhessen („Gießen“) und drei Blätter mit Orten am Main („Kostheim“, „Seligenstadt“, „Steinheim“) mit G. Weber.

Es könnte sich demnach um zwei verschiedene Künstler handeln, die den gleichen Familiennamen „Weber“, aber verschiedene Vornamen tragen. Bei Thieme-Becker²⁾ kommt aber ein G. Weber in dieser Zeit nicht vor, wohl aber wird ein in Darmstadt geborener Maler Weber erwähnt, der mit seinem ersten Vornamen „Paul“, mit dem zweiten aber „Gottlieb“ heißt. Die Vermutung läßt sich also nicht ausschließen, daß P. und G. Weber die gleiche Person sind, daß aus Gründen, die sich heute kaum mehr feststellen lassen, die ersten beiden der hier zu behandelnden Blätter mit P. Weber, die beiden anderen aber mit G. Weber signiert sind. Bei der stilkritischen Untersuchung wird man also berücksichtigen müssen, ob sich noch weitere Anhaltspunkte für diese Annahme ergeben³⁾.

Der Darmstädter Paul Gottlieb Daniel Weber (1823—1916) hat sich später als Tier- und Landschaftsmaler einen Ruf über Deutschland hinaus erworben. Die Vorlagen zu unseren Stichen fallen in seine Frühzeit, noch vor den Beginn seiner zwanziger Jahre.

Weber war zunächst Schüler des Darmstädter Landschafts- und Theatermalers August Lucas, später, von 1842 bis 1844, von Jakob Becker, der damals am Städel in Frankfurt lehrte. 1844 bis 1848 ist er in München. 1846 begleitete er den Prinzen Luitpold von Bayern auf dessen Orientreise. Sein Schwiegersohn wurde später der Landschaftler Philipp Röth in Darmstadt, der Hofmaler des Großherzogs. Ein gutes Jahrzehnt, von 1849 bis 1861, verbrachte Weber in Philadelphia. Bis 1871 lebte er dann in Darmstadt, von dann ab in München. 1865 erhielt er auf der Ausstellung im Londoner Kristallpalast die Goldene Medaille.

In seiner Frühzeit stand der Maler unter dem Einfluß von Ludwig Richter, von Rottmann und Schleich. Ein Pariser Aufenthalt brachte ihm 1865 die Bekanntschaft mit Meistern des frühen französischen Landschaftsimpressionismus der Schule von Barbizon, wie von Millet. Thieme-Becker rechnet ihn⁴⁾ „zu den frühesten Vertretern der ‘paysage intime’ in Deutschland und zu den berühmtesten Namen der Münchener Landschaftsmalerei“.

Die Landschaft „Ziegenberg“ (Abb. 1; signiert P. Weber) zeigt auf

²⁾ Thieme-Becker, Allgem. Lexikon der bildenden Künstler, herausgegeben von H. Vollmer, 1942, Bd. XXXV, S. 225.

³⁾ Wie mir Frau Dr. Gisela Bergsträsser, Landesmuseum Darmstadt, mitteilte, scheint es ihr möglich, daß Weber einmal mit P und einmal mit G signiert hat, da man in dieser Zeit noch nicht in gleichem Maße auf Genauigkeiten der Unterschrift Wert legte wie heute. — Vom Schwerpunkt unserer Untersuchung aus gesehen, der es darum geht, die epochale Beziehung der vier angeführten Blätter herauszuarbeiten, ist diese Frage nur beiläufig. Deshalb habe ich die übrigen Blätter der Sammlung, die eine der beiden Signaturen tragen, hier nicht berücksichtigt — obwohl sie mir meine Annahme zu bestätigen scheinen.

⁴⁾ Thieme-Becker, a. a. O.

den ersten Blick eine gewisse Sprödigkeit und Härte. Es ist ein nüchternes, ein wenig trockenes, akademisches Blatt, eine Stilübung, die wenig innere Beteiligung des Künstlers zu verraten scheint. Allein das abendliche Licht verleiht der Landschaft ein wenig malerische Stimmung.

Das Licht fällt von links herein in das Bild und modelliert die Häuser des Dorfes und das Schloß kräftig mit Licht und Schatten. Die Figurenstaffage im Vordergrund, der Rauch des abendlichen Herdfeuers und das weidende Vieh im Mittelgrund unterstreichen die Feierabendstimmung in der konventionellen Weise, wie sie seit den Holländern des 17. Jhs. üblich ist.

Der Blick geht von rechts vorne nach links hinten. Ein Bündel von Linien führt von dort aus zu einem Brennpunkt, der durch die Baumkulisse im Vordergrund links verdeckt wird, und gibt dem Bildraum die Tiefe und die Hauptrichtung. Ein ähnliches Kompositionsschema läßt sich über Romantiker wie Ludwig Richter und Schnorr von Carolsfeld zurückverfolgen bis zu I. A. Koch, Johann Christian Reinhard und Ferdinand Kobel. Noch in seiner Spätzeit greift Weber auf ein ähnliches Schema zurück in einer „Gebirgslandschaft“⁵⁾.

Die erste Richtungslinie vertieft der Bach, die nächste entspricht der Dachlinie des Dorfes von links nach rechts, die dritte läuft von dem Baumhügel rechts oberhalb des Dorfes über den Burghügel abfallend nach links, wiederholt noch einmal in den Waldbergen hinter dem Schloß von rechts nach links.

Der ideelle Mittelpunkt des Bildes, in der Achse etwas nach links verschoben, ist das Schloß. Noch ist die Aristokratie auch für viele Bürger, offen oder insgeheim, zumindest in ihrer Lebensform bewundertes Vorbild.

Die Klarheit der Raumbestimmung, die Sicherheit und Sorgfalt der Perspektive, rühren aus der romantischen Malerei her. Ihr entspricht auch das Streben, der Komposition trotzdem den Anschein des Zufälligen zu geben. Das Idyllische der Stimmung, der Abendfrieden auf dem Lande im abgeschiedenen Taunustal, gehen über die Romantiker hinaus. Nicht der Künstler gestaltet die Landschaft als Träger seiner eigenen Stimmung, die Landschaft als solche lebt unmittelbar aus sich selber, sie hat Stimmungen wie ein lebendes Wesen und überträgt sie auf den Menschen. Als entscheidendes Erbe seit der Zeit um 1800 wird aber auch hier die lineare Form weitergeführt, wie sie schon die Romantiker und die Nazarener geübt haben.

Über beide hinaus aber geht die Klarheit des Gefühlsgehaltes, der frei ist von der mystischen Verschworenheit Runges und C. D. Friedrichs, aber auch ohne deren aufrührende Tiefe. Daneben aber bleibt das Inhaltliche das Bestimmende. Es mag damit zusammenhängen, daß die Stahlstiche der damaligen Zeit eine ähnliche Aufgabe

⁵⁾ Abbildung in „Jahrbuch der Münchener Kunst“, 1. Jahrg., S. 42.

hatten wie die Landschaftsfotos von heute. So ist die Natur klar, sauber und überschaubar wiedergegeben. Sie ist vereinfacht, verbürgerlicht. Von Ehrfurcht und Ergriffenheit vor der Schöpfung ist nicht mehr die Rede, die Landschaft ist bürgerlich säkularisiert. Der ländliche Herrnsitz, auch wenn er in den Mittelpunkt gerückt ist, auch wenn er noch paradiert mit seinen Fensterfronten vor den „Hütten“ des Dorfes, ist doch auch wieder nur ein überdimensionales Bürgerhaus, trotz des kleinen Turmes an der Ecke, auf seine Weise ein Sinnbild des politisch Untergründigen der Zeit.

Als Vorlage für das Blatt „Schiffenberg bei Giessen“ (Abb. 2) ist ebenfalls eine Zeichnung von P. Weber angegeben. Wieder wie bei dem Blatt „Ziegenberg“ ein ländliches Idyll, wiederum eine Abendstimmung. Aber diesmal steht das Idyll eindeutig im Vordergrund. Das alte Kloster auf dem Berge ist ganz in den Hintergrund gerückt, es ist sachlich eingebettet in die Natur. Es verschwindet fast vor der Vitalität der Pflanzen, der Weiden und Sumpfräser, der Baumgruppen und Waldhänge. Das drängende vegetabilische Wachstum sprengt beinahe die Idylle, so wie etwa auf der Zeichnung „Frühling“ von Caspar David Friedrich (nach 1810). Aber es fehlt der Stimmungsbezug durch die Staffage, wie ihn Friedrich auch hier anwendet. An die Stelle der zwei Kinder auf der Blumenwiese, „die ihre Arme frohlockend erheben“, ist 30 Jahre später bei Weber das müde von der Arbeit heimkehrende Bauernpaar getreten, das — nicht nur bildlich — der Natur den Rücken zukehrt. Ein Stück ungewollter sozialer Aussage. Auch die Wiedergabe des Pflanzlichen unterscheidet sich von Friedrichs Darstellung. Das Wachstum ist stärker dekorativ geformt, aber weniger mit zeichnerischen als mit malerischen Mitteln maniert.

Die raffinierte Beleuchtung durch Gegenlicht würde beinahe einem modernen Fotografen Ehre machen. Die Sonne dringt eben durch die Wolken; sie läßt die Bäume und Sträucher beinahe transparent erscheinen. Starke Schatten geben den Dingen eine räumlich-plastische Wirkung. Die bewußte Verwendung dieser Beleuchtungseffekte führt schon über das Blatt „Ziegenberg“ hinaus, es ist ein neues Stilelement, das hier im Schaffen des jungen Künstlers auftaucht. Der objektive Stimmungsgehalt des „Schiffenberg“ ist dann wieder ähnlich wie bei „Ziegenberg“. Aber der Zeichner ist selbst stärker engagiert. Neben der stärkeren malerischen Durchdringung zeigt es sich vor allem darin, daß die Einzeldinge viel mehr herausgearbeitet sind. Mit liebevoller, Dürerhafter, naturalistischer Peinlichkeit sind die Blätter der Sumpfpflanzen im Vordergrund gezeichnet. Wie „natürlich“ recken die Weidenbüsche ihre schlanken Zweige empor, mit welch' liebevoller Sorgfalt sind auch die Lichter und Schatten aufgesetzt. Es gibt keine toten Flächen mehr auf dem Blatt, wie noch bei „Ziegenberg“. Hügel und Mulde, Weg und Wald, sind malerisch modelliert.

Und doch wird das Einzelne nie zugunsten der malerischen Wir-

kung aufgegeben. Die Dinge haben noch ihren Eigenwert, sie sind nicht nur artistische Objekte, Träger des malerischen Gehaltes. Noch geht man auf den Gegenstand zu, noch ist keine Spur einer Auflösung aus künstlerischen Gründen zu entdecken. Bedächtig und behutsam sind die Bildelemente abgewogen und in eine Harmonie gesetzt. Ein Hin und Her von Linien und Versatzstücken führt zwanglos in das Bild hinein. Mit dem Licht zusammen geben sie ihm die räumliche Tiefe. Alles gehört zusammen: Das Bauernpaar vorne, das Buschwerk, die Wiesen, der Wald und das Kloster oben im Abendlicht. Die melancholische Gefühlsspannung der Klosterruinen von Caspar David Friedrich ist optimistisch umgewandelt in ein bäuerliches Feierabendidyll, befreit von der Schwere, aber auch von der Tiefe des Gefühls.

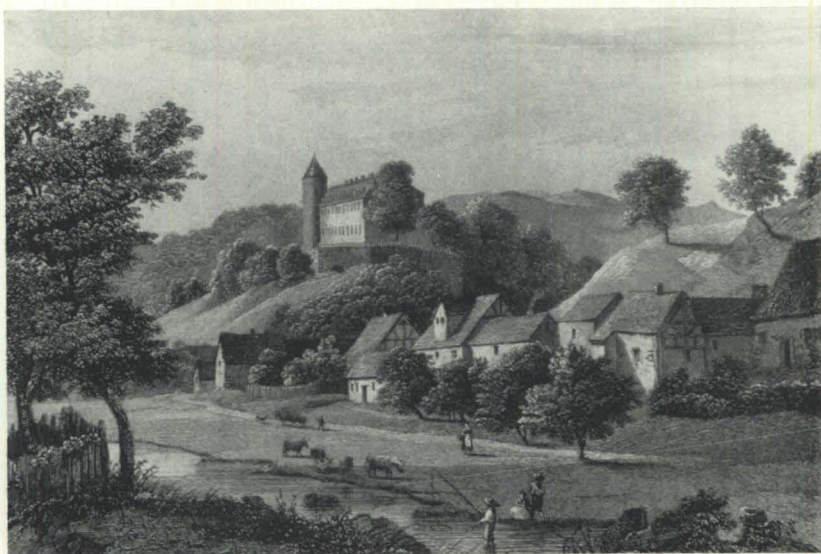
Das Kloster ist ferngerückt an den Rand der Darstellung. Es bedeutet nur Geschichte, Vergangenheit, es hat keinen Gefühlswert mehr in der säkularisierten, bürgerlichen Welt der Jahrhundertmitte.

Bei den Genreszenen beider Blätter, bei „Ziegenberg“ und „Schiffenberg“, lassen sich vielleicht schon Anklänge an Webers Lehrer Jakob Becker in Frankfurt feststellen. Die Feierabendstimmung nach ländlicher Arbeit, anklingend in „Ziegenberg“, stärker betont in „Schiffenberg“, ist die gleiche wie bei Beckers Bild „Heimkehr der Schnitter“. Die etwas steife, marionettenhafte Haltung der Figuren zeigt noch die Unfreiheit des Schülers, die Abhängigkeit von den gestellten Posen des Modells im Atelier. Becker war bekannt dafür, daß er pedantisch-genau die Haltung seiner Modelle festlegte. Gelegentlich soll er die Arme und Beine der Modellpersonen durch Schnüre in der gewünschten Lage festgehalten haben. Die sachliche Nüchternheit dieses Oberhauptes der neuen realistischen Frankfurter Schule könnte kaum deutlicher werden. Die Annahme liegt nahe, daß er seine Schüler in der gleichen Richtung beeinflusste.

Es ist nicht ohne Reiz, gleichzeitige Landschaftsdarstellungen des Darmstädter Lehrers von Paul Weber, August Lucas, mit denen des Schülers zu vergleichen, wie z. B. die „Odenwaldlandschaft mit Auerbacher Schloß“ von Lucas (1842; Abb. 3). Bei Lucas ist noch stark der Einfluß Karl Philipp Fohrs spürbar, ein Einfluß, der bereits vor dem italienischen Aufenthalt von Lucas (von 1829—1834) wirksam war, der sich aber dann beim Zusammensein und der gemeinsamen Arbeit in Italien noch steigerte. Die „Vertiefung des Schauens der Natur, das plastische Herausarbeiten der Form ist schon früher als Fohrs Einwirken erkannt worden“⁶⁾.

Die Tradition der Darmstädter Landschaftsmalerei geht aber noch weiter zurück bis auf Georg Wilhelm Issel. „Die schöne Umgebung, Odenwald und Bergstraße, mag besonders dazu angeregt haben... Er ist unter den Landschaftsmalern der Entdecker der schlichten deut-

⁶⁾ Bernhard Lade, August Lucas, sein Leben und seine Werke, 1924, S. 20.



1. P. [G.] Weber, Ziegenberg



2. P. [G.] Weber, Schiffenberg



3. Lucas, Odenwaldlandschaft mit Auerbacher Schloß



4. Fohr, Odenwaldlandschaft mit Holzfäller



5. [P.] G. Weber, Badenburger



6. [P.] G. Weber, Kirchberg und Stauffenberg

schen Landschaft" ⁷⁾. Er hat auch K. Ph. Fohr, auf den er aufmerksam geworden war, nach Darmstadt gezogen. Es bleibt offen, ob hier bei Fohr, vielleicht bei dessen Kulissentechnik, nicht auch Einflüsse von dem Darmstädter Hoftheatermaler Primavesi, dem Lehrer von J. H. Schilbach, ausgegangen sind.

Vom Stilistischen wie vom Inhaltlichen her läßt sich von Fohr über Lucas zu Paul Weber eine fortlaufende Entwicklung nachweisen. Die Skizze einer „Odenwaldlandschaft mit Holzfäller“ von Fohr aus dem Jahre 1817 (Abb. 4) gibt schon vom Thema her einen guten Ausgang für einen Stilvergleich mit der Kunst von August Lucas. Außerdem sind gerade in Skizzen häufig Bildidee und Komposition am klarsten herausgearbeitet. Fohr gliedert den Bildraum auf in einzelne säuberlich voneinander getrennte, flächenhaft gezeichnete, hintereinander aufgebaute Versatzstücke. Es ist ein Bühnenprospekt, kunstvoll aus Kulissen zusammengesetzt. Auch die Bäume und die figürliche Staffage — selbst die Vogelgruppe links im Vordergrund — sind wie ausgeschnitten und auf Pappe oder Leinwand geklebt. Jedes Ding steht für sich, wie handgefertigt, nur durch hintereinander aufgereihte Ebenen in ein größeres Ganzes gebracht. Es ist die parallele Staffe- lung der Gründe, wie sie für die Romantik typisch ist.

Bei seiner „Odenwaldlandschaft“ von 1842 benutzt Lucas im Prinzip die gleiche Versatz-Technik. Aber bei aller Ähnlichkeit zeigt der Bildaufbau doch eine andere Struktur. Man kann dabei vom Vordergrund absehen, der in Fohrs Skizze noch nicht ausgearbeitet ist. An die Stelle der genialen Vereinfachung der Baumgruppen bei Fohr, bei der vor allem die Vertikalität der Stämme betont wird, wo das Laubwerk nur flächenhaft verwischt angedeutet oder wie ein ornamentaler Schleier gespannt ist, tritt eine liebevolle Peinlichkeit der Laubdarstellung, die beinahe jedes Blatt individuell wiedergibt.

Lucas begnügt sich auch nicht mit der kulissenhaften Schichtung der Landschaft. Auf „kunstvollere“ Weise, scheinbar zwanglos, versucht er den Betrachter in die Ferne zu führen, zu den Waldhügeln mit ihren malerisch gelagerten Burgen. Ein Spazierweg leitet in die Bildtiefe hinein, ein lineares Mittel zwar noch, aber schon aufgelockert durch Licht und Schatten im Sinne der neuen malerischen Auffassung. Das gleiche Prinzip, die Mischung linearer und malerischer Mittel, von Perspektive und Lichteffekten, gilt für die Darstellung des Bodens im Vordergrund und die Baumgruppen, die ihn abschließen. In der Tiefe des Bildes dominiert dagegen dann eindeutig das Malerische. Im ganzen fehlt dem Bilde aber doch die letzte Einheit, es zerfließt irgendwie.

Wie genial einfach ist demgegenüber der Aufbau bei Fohr, trotz der Vereinzelung seiner Versatzstücke. Ohne Umschweife wächst die Burg im Hintergrund aus dem Bilde selbst als Krönung hervor. Kühn schaltet Fohr mit der Natur und formt sie im Sinne seiner Bildidee,

⁷⁾ Gisela Bergsträsser, Johann Heinrich Schilbach, ein Darmstädter Maler der Romantik, 1959, S. 12.

ohne Ängstlichkeit, in einem ungebrochenen Gestaltungswillen, der keine Rücksichten nimmt. Das mag in Unterschieden des Temperamentes bei beiden Künstlern begründet sein, aber es wird auch das Lebensgefühl zweier verschiedener Epochen sichtbar, das der Romantik und das des Biedermeier.

Aber auch auf andere Weise ist bei Fohr noch etwas von der inneren Spannung der Romantik zu spüren — trotz aller Idylle der Landschaft. Sie wird sichtbar in der Figur des Holzfällers, sie zeigt sich in dem kämpfenden Vogelpaar, dem er zusieht. Noch ist das Leben weder Ausruhen, noch Mühsal und Plage, sondern Arbeit und Aktivität.

Lucas, der Biedermeier, begnügt sich mit der Idylle. Wohl abgewogen in allen Einzelheiten, im Kompositorischen und den malerischen Effekten, scheint der Stimmungsgehalt des Bildes dem Charakter der Landschaft zu entsprechen. Die Staffage der Personen unterstreicht die Wirkung, ohne von sich viel Aufhebens zu machen. Wohlgekleidete bürgerliche Damen und ein Herr in modischem Umhang bewundern die friedliche Schönheit der städtischen „Umgebungen“. Und doch ist an einer Stelle auf den ersten Blick eine inhaltliche Dissonanz. Es sind die Gestalten der Holzsammler im Vordergrund, der sitzende Alte, die Frau, die sich die Haare richtet. Aber sie sind vom Maler nur genrehaft gesehen, sein übriges Werk beweist es. Die soziale Frage existiert zwar und wird aufgezeigt, aber der bürgerliche Maler ist sich ihrer Bedeutung noch nicht bewußt.

Die gleiche genrehafte Auffassung des Menschen findet sich auch bei Paul Weber. Auch er stellt Arbeitsmenschen nach Feierabend dar. Das Tagwerk ist redlich getan, nun hat man Anspruch auf Ruhe. Auf dem Blatt „Ziegenberg“ liegt auch die Natur im Abendfrieden da, wie nach vollbrachtem Tagewerk, das Dorf, die Hügel und der Himmel. Über dem „Schiffenberg“ aber hängt das Gewölk. Das Gewölk ist dunkel, man weiß nicht, was noch von dort kommen wird, auch wenn die Sonne wieder scheint. Für den Menschen eilt es aber doch nicht. Die Geborgenheit des schützenden Daches ist nicht fern. Aber noch ein weiterer Unterschied ist da zwischen Lucas und Weber. Bei Weber ist die Landschaft offener, die Versatzstücke sind spärlicher, ihre Beziehung zum Ganzen ist klarer. Gerade der „Schiffenberg“ ist beispielhaft für diese Art. Es handelt sich um kein Bild mehr, das im Atelier ausgeklügelt wurde, sondern um ein unmittelbares Abbild der Natur, festgehalten in einer ihrer wechselnden Stimmungen. Von verhüllter Romantik ist nichts mehr dabei zu spüren, sondern es herrscht realistische Nüchternheit. Man scheut sich jetzt, um jeden Preis zu verschönern oder zu verniedlichen. Das Gemälde von Lucas und die Zeichnung von Weber mögen ungefähr gleichzeitig sein. Lucas aber, der Ältere, ist noch der herrschenden Richtung, der künstlerischen Konvention, verpflichtet. Weber, der

Anfänger, hat sich bereits von seinem Lehrer entfernt, er sucht etwas anderes.

Wenn auch die Vorlage zu dem Stich „Badenburg bei Giessen“, dem wir uns jetzt zuwenden wollen, der Unterschrift nach von G. Weber gezeichnet ist, so scheinen doch auch stilkritische Gründe dafür zu sprechen, daß diese Arbeit dem gleichen Künstler zuzuschreiben ist, der die Zeichnungen für die beiden zuerst behandelten Stahlstiche schuf, also Paul Gottlieb Weber. Gehen wir von dieser Annahme aus, dann wäre auch das vierte Blatt, das wir anfangs erwähnten, „Kirchberg und Stauffenberg“, von dem gleichen Künstler. Es trägt ebenfalls die Bezeichnung „G. Weber“. Die Elemente, die den Stil der drei anderen Arbeiten kennzeichnen, treten auch hier auf.

Bei dem Blatt „Badenburg“ (Abb. 5) fällt zunächst auf, daß hier wieder in altertümlicher Manier wie Jahrzehnte früher bei Philipp Fohr aus einzelnen abgegrenzten, flächenhaft hintereinandergereihten Versatzstücken ein Bild aufgebaut wird. Im Gegensatz aber zu der romantischen Landschaft von Fohr, wo der Maler die kreuz und die quer, scheinbar belanglos den Blick von einem Versatzstück zum anderen in die Tiefe führt, sind hier die Versatzstücke stärker schematisch geordnet; klarer, aber auch härter, beinahe in geometrischer Direktheit, sind sie diagonal von links vorne nach rechts hinten gereiht, beginnend mit der Baumgruppe links im Vordergrund, weitergeführt durch die Mühle mit ihrem Räderwerk bis zu der Baumgruppe, die hinter ihr liegt. Mit der gleichen geometrischen Präzision, aber auch der gleichen heraushebenden Härte, ist die Burgruine in den Mittelpunkt des Bildes gerückt. Schon in dem Blatt „Schiffenberg“ trat eine gewisse Plastizität des Gegenständlichen hervor, schon hier zeigten sich malerische Kontrastwirkungen, die sich aus der Auswertung natürlicher Beleuchtungseffekte ergaben. Diese Stilmittel sind nun hier noch gesteigert. Gewitterwolken ballen sich auf, Gewitterwind fegt durch die Baumgruppen, über das Buschwerk und durch das Schilf. Die starken Schatten und die starken Lichter des Bildes werden optisch, man möchte sagen, beinahe naturwissenschaftlich, begründet durch Auseinandersetzung in der Atmosphäre.

Demgegenüber wirkt die Figurenstaffage in noch stärkerem Maße künstlich als auf den vorhergehenden Blättern Webers. Sie wirkt wie nachträglich um des Beschauers willen, der Mode halber, eingezeichnet.

Das Bild lebt nicht vom Menschen her, sondern von der Landschaft selbst, aber auch nicht aus ihren Formen, sondern aus einer bestimmten dramatischen Situation, von dem Kampf am Himmel und seinem Widerschein im strömenden Wasser. Das Zeichnerische, das Flächenhafte, das Abbildhaft-Genaue wird überspielt durch den malerischen Gehalt. Andererseits entspricht die dramatische Zuspitzung, die drückende Stimmung vor dem Gewitter, gewissen romantischen Vorbildern.

Im Inhaltlichen und Formalen sind so Neues und Altes eng miteinander verbunden. Es zeigt sich ebenfalls darin, daß eine moderne formale Komponente, die malerische Wirkung bestimmter Beleuchtungseffekte, vom Künstler auch dazu verwendet wird, um in romantischem Sinne einen im Gegenstand liegenden literarischen Stimmungsgehalt zu unterstreichen, den Gegensatz zwischen dem ruinenhaften Gemäuer mit seinen leeren Fensterhöhlen zu dem großen tätigen Mühlenwerk am Ende des Wehres, mit seinen drei Rädern. Doch dieser Gegensatz ist noch rein künstlerisch interpretiert, ohne sozialen Aussagewert, genau so wie in Karl Blechens „Walzwerk bei Eberswalde“, das vielleicht 7, 8 Jahre vorher entstand. In dieser malerischen Betonung atmosphärischer Vorgänge meint man Einflüsse des zu dieser Zeit in Darmstadt lebenden Malers J. H. Schilbach zu spüren. Sein „Lauterbrunnental (nach 1835) muß im damaligen Darmstadt wie ein Fanal gewirkt haben. „Schilbach... tut den Schritt von der Romantik zum impressionistischen Naturalismus... An einem Regentag hängen die Nebelwolken tief in das Tal hinein, hinter ihnen scheint die Sonne und läßt sie hell gelblichweiß schimmern... Das Ganze lebt aus dem Kontrast der weichgemalten, durchleuchteten Wolke zu der Umgebung, der das Licht fehlt und die dadurch in gedämpften, verhaltenen Tönen liegt“⁸⁾.

Etwas von diesem verhaltenen Licht liegt auch über dem Blatt „Schiffenberg“. Bei der „Badenburg“ ist es noch nicht so weit, aber es kann jeden Augenblick dazu kommen. Das aufgelockerte male-
rische Pathos des Atmosphärischen, das bereits im Blatt „Schiffenberg“ anklingt, ist bei der „Badenburg“ ins Dramatische gesteigert. Neben Einflüssen von Schilbach könnte auch Karl Rottmann nachgewirkt haben, der in manchem Paul Weber als Vorbild diente. Vielleicht sind aber auch gerade hier Anregungen von Jakob Becker, des Frankfurter Lehrers von Paul Weber, wirksam gewesen. Becker hatte in diesen Jahren (1840) ein Bild gemalt, dem er den Titel gab „Schnitter, vom Gewitter überrascht“. Auch andere Gewitterdarstellungen sind von ihm überliefert. Becker zeigte häufig „eine gewisse Neigung zu geschmackvoll dramatisierender Komposition“⁹⁾. Für diese ganze Generation mag der „Einschlagende Blitz“ von Karl Blechen bewundertes Vorbild gewesen sein.

Aber all das betrifft nur die formale Komponente dieser Kunst. Die andere umgreift das Inhaltliche der „Badenburg“, im gewissen Sinne auch der beiden anderen Blätter. Es genügt dieser Zeit nicht die schlichte Landschaft an sich, man schafft eine Bildungslandschaft, mehr oder weniger bereichert durch literarische Reminiszenzen, wie sie über Romantik und Klassizismus bis ins Barock zurückreicht.

Gerade dies aber kommt — vielleicht noch stärker — zum Ausdruck in dem Blatt „Kirchberg und Stauffenberg bei Giessen“ (Abb. 6). Trotz der Zweckbestimmung der Darstellung, trotz des „Ansichts-

⁸⁾ Gisela Bergsträsser, a. a. O., S. 62/63.

⁹⁾ Kunst und Künstler in Frankfurt am Main im 19. Jh., S. 70.

charakters", trotz der Epoche, bleibt vom Motiv her das romantische Bildungserlebnis das Bestimmende: die alte Kirche, die ruinenhafte Burg und das melancholische Pathos des Kirchhofs. Eine Vergänglichkeitsstimmung soll erzielt werden bei C. D. Friedrich, bei Carus und Blechen. — Aber die künstlerischen Mittel sind grundsätzlich neu. Sie sind nicht mehr zeichnerischer, sondern malerischer Art. Der Künstler arbeitet mit dem dramatischen Einsatz des Lichtes, dem wohl wesentlichen Stilelement Paul Gottlieb Webers, dem wir bei dem Blatt „Schiffenberg“ zuerst begegneten, das sich, wie wir feststellten, bei der „Badenburg“ noch weiter steigerte.

Die malerische Sehweise des Blattes „Kirchberg und Stauffenberg“ hat das lineare Schema nun endgültig überwunden. Zwar gibt es im Vordergrund noch eine kulissenhafte Anordnung einzelner fest umrissener Versatzstücke. Auch der brave Realismus des Biedermeier ist noch spürbar. Mit peinlicher Genauigkeit sind einzelne Bäume und Sträucher, sind die Grabsteine im Mittelgrund gezeichnet. Brav und klotzig, in allen Besonderheiten des Mauerwerks steht die alte Kirche da. Der Totengräber und die Frau sind wie fotografiert; es sind gleichsam Standfotos in einer erstarrten Pose, wie die anderen Staffage-Figuren Webers.

Aber das Dingliche, das Gegensätzliche ist hier ganz vor den malerischen Werten zurückgetreten. Einheitlicher noch als die „Badenburg“, mit stärkeren Mitteln als dort, ist das Bild zusammengefaßt durch das kontrastierende Licht, durch den Beleuchtungsgegensatz zwischen dem Vorder- und dem Mittelgrund, durch den Gegensatz weiter zwischen diesen beiden kontrastierenden Gründen und dem düster umhüllten Hintergrund der Landschaft, aus dem nur die Häuser des Dorfes teilweise ein wenig herausschimmern. Die malerische Dynamik, die dadurch erzielt wird, wird noch weiter gesteigert durch die Plastizität des Vordergrundes gegenüber der malerischen Verschwommenheit des Burghügels. Das malerische Grundmotiv wiederholt sich dann im Himmel, wo es allmählich ausklingt. Es ist die gleiche sich aufhellende Wolkenbank wie auf den beiden Blättern „Schiffenberg“ und „Badenburg“.

Am deutlichsten innerhalb der behandelten vier Zeichnungen kündigt sich hier am Anfang der vierziger Jahre des Jahrhunderts bereits ein Vorläufer impressionistischen Sehens an. Paul Gottlieb Weber — wenn unsere Annahme stimmt — ist damals schon auf dem Wege, der ihn einmal nach Barbizon und dann später zum Münchener Landschaftsimpressionismus führen soll.

Jedes unserer vier Stahlstichblätter — so anspruchslos es scheint — gibt die Auseinandersetzung des Künstlers mit der Welt seiner Zeit. Jedes ist verschieden vom anderen in den Einzelheiten der Handschrift, in der Mischung der künstlerischen Ingredienzen, aber alle vier gehören trotzdem wohl zusammen als Stationen des künstlerischen Weges eines suchenden jungen Talentes. Im Inhaltlichen wie im Formalen wirkt zwar noch stark das „imaginäre Museum“

der Romantik nach. Aber es sind nur Relikte des Vergangenen, das Empfinden ist versachlicht und verbürgerlicht. Das Blatt „Ziegenberg“ begnügt sich mit der Realität des dargestellten Gegenstandes. Der „Schiffenberg“ belebt diese Realität, er läßt die Vitalität der Natur sichtbar werden. Die Stiche „Badenburg“ und „Kirchberg“ zeigen ein beinahe wissenschaftliches Interesse am Optischen und den Wirkungen der atmosphärischen Erscheinungen. Gerade bei diesen beiden Blättern ist aber andererseits der Künstler im Inhaltlichen auch noch von der Romantik gefangen. Dann aber wieder die ausgesprochene Freude am Malerischen in seiner Darstellung.

Das entspricht der Feststellung von Richard Hamann, der betont, daß „in den vierziger Jahren die Bilder malerischer werden“. Das körperliche Feste und Leblose tritt zurück hinter dem atmosphärisch Lebendigen, und die Stimmungswerte der Farben und Töne gewinnen eigene Bedeutung. Die Physiognomik der Natur erfüllt sich mit Ausdruck, die Stimmungslandschaft des 19. Jahrhunderts wird geboren“¹⁰⁾.

In der Auffassung der Wolkenbildung, in der Wiedergabe der Beleuchtung, in der Verteilung von Licht und Schatten, in der Betonung des einheitlichen malerischen Stimmungsgehaltes seines Gegenstandes weist Paul Weber schon weit über die Jahrhundertmitte hinaus zu den Anfängen des Impressionismus. Es ist die gleiche Zeit, in der auch der junge Menzel sich selbst zu entdecken beginnt.

Die beiden ersten Blätter geben noch eine wohlgegliederte Ordnung wieder, die Dinge fügen sich harmonisch ineinander nach einem wohlgedachten Plan. Sie sind noch gebaut wie ein Theaterprospekt aus einer Vielfalt einzelner Versatzstücke zu einem geschlossenen Bühnenbild. Das Blatt „Badenburg“ bildet einen Übergang. Wohl verwendet es auch noch Versatzstücke, aber die Gegenstände werden bereits hart nebeneinandergestellt. Die Burg steht neben der Mühle, das Vergangene neben dem tätigen Leben. Eine Problematik taucht hier auf, die dann im eigentlichen Industriezeitalter noch manchen Künstler beschäftigt hat.

In dem Stich „Kirchberg“ hat die Problematik ein anderes Gesicht, aber auch er läßt etwas von der niedergehaltenen, untergründigen Gegensätzlichkeit der Zeit spüren. Beide Stiche sind persönlicher, kompromißloser dem Publikum gegenüber, dem diese Stiche zuge-dacht waren, das sie kaufen sollte. Da es in dieser Zeit des Übergangs kaum ein festumrissenes künstlerisches Programm gab, jurierte das Bildungspublikum und in seinem Gefolge — soweit sie nicht mit ihm identisch war — die Käuferschaft die Werke des Künstlers. Das Kaufinteresse einer bestimmten Schicht gab den Maßstab des Wertes. Erstaunlich, daß man damals den Mut fand, neben dem „alten, bewährten“ so „modernes“ wie die beiden letzten Blätter zu bringen. Vielleicht zeigen sich aber hier auch schon Veränderungen im

¹⁰⁾ Richard Hamann, a. a. O., S. 165.

Bewußtsein des Publikums, denen der Künstler gestaltend entgegenkam.

Nehmen wir an, daß alle vier Blätter von Paul Gottlieb Weber stammen, so bleibt uns noch, diese Jugendarbeiten in das gesamte Werk des Malers einzufügen. In den beiden ersten Blättern hat sich der junge Künstler noch stark dem Überkommenen angepaßt. Sie atmen biedermeierliche Bescheidenheit und Selbstgenügsamkeit. Dann aber geht er den eigenen Weg. Im Spannungsgehalt der „Badenburg“, im Pessimismus des Blattes „Kirchberg“ erhebt sich der Protest der neuen Generation gegen das Überkommene. Damit ist aber schon etwas vorweggenommen von dem, das Weber dann in Paris den Anschluß an die revolutionären Meister von Barbizon finden läßt, an Millet und Courbet. Wenn er darauf auch in späteren Jahren wieder verbürgerlicht und verflacht.

Aus ihrer Zeit akzeptiert diese Kunst das reale Sehen und die Säkularisierung des Lebens. Aber noch ist sie fern von den politischen, wirtschaftlichen, technischen und sozialen Gegebenheiten der Zeit. Noch ist kein Engagement zu spüren, das über die Bindung an die Realität der Natur hinausführt. Noch ist die Zeit der Historienmalerei fern, noch hat die Kunst kein inneres Interesse am Staat — auch wenn die Darmstädter Maler vom großherzoglichen Hause sich ihre Bilder abkaufen ließen oder sich Stipendien aus der Privatschatulle für ihre Studienreisen nach Italien zahlen ließen. Noch aber nahmen auch die politisch führenden Kreise keinen anderen Anteil am Schaffen der Künstler als Privatleute oder Mäzene.

Erst in den siebziger Jahren des 19. Jahrhunderts wird das anders. „Ihre Signatur ist nicht mehr das stille Wirken zurückgezogener Individuen, sondern Hinaustreten an die Öffentlichkeit... Das Pathos herrscht in Wissenschaft und Kunst“¹⁰). Die Kunst ist nicht mehr Rückzug in eine geistige Ordnung, in Vergangenheit oder Natur wie in Romantik und Biedermeier, sie spricht nicht mehr den einzelnen an, den Kontemplativen, den Gebildeten, der sich ihr zugeneigt fühlt, sie blickt auf den Mächtigen und Tätigen, sie will auch selber aktiv am Leben teilnehmen. Sie appelliert an die Aktivität. Wiederum ist die Kunst Ausdruck des Empfindens der bürgerlichen Schicht, der sich die Künstler weiterhin, trotz der aufkommenden äußerlichen Kultivierung der Bohème, zugehörig fühlen. Das deutsche Bürgertum hat den Schritt hinaus aus dem Privaten in die Öffentlichkeit getan, es bejaht die Macht und gestaltet die industrielle Welt. Die Kunst aber zieht daraus die Konsequenz und folgt der sie tragenden Schicht.

Die Vorlage für die „Odenwaldlandschaft“ von A. Lucas verdanke ich dem Hess. Landesmuseum, Darmstadt, die für die Landschaft von K. Ph. Fohr, der Staatl. Gemäldegalerie, Dresden, die auch die Erlaubnis zur Reproduktion gab.

Nach der Drucklegung des Aufsatzes wurde mir noch zugänglich das Werk „Gießen und seine Umgebungen, geschildert von Eduard Duller, Gießen, 1841. Verlag von G. F. Heyer, Vater“. Unter den 6 beigegebenen Stahlstichen findet sich je einer, der die „Badenburg“, Kirchberg und Stauffenberg“, und den „Schiffenberg“ darstellt. Die Vorlagen für alle 6 Stiche sind gezeichnet von dem als Illustrator vielfach tätigen Heidelberger Landschaftler Theodor Verhas (1811—72; Thieme-Becker, Bd. XXXIV, S. 248). Die Blätter „Badenburg“ und „Kirchberg“ nach P. G. Weber zeigen in der Auswahl des Motivs starke Anklänge an die entsprechenden von Verhas, sind aber, abgesehen von Unterschieden in manchen Einzelheiten, realistischer und male-rischer. Weber wird die Stiche nach Verhas gekannt haben und — zumal als Anfänger — von ihm sich teilweise haben beeinflussen lassen. Er hat diese Anregungen dann aber in die eigene Sprache übersetzt. Als Entstehungszeit, zumindest für diese Arbeiten von P. G. Weber, kämen dann die Jahre 1841/42 in Frage.